

WATSON MACEDO

O REI DA CHANCHADA

DETESTAVA FAZER RIR

SÉRGIO AUGUSTO

Quando ele nasceu, em 1918, na localidade de Portela, município de Itaocara, no Estado do Rio, Carmen Santos iniciava sua carreira cinematográfica, como atriz. Dezenove anos depois, o destino os reuniria, nos velhos estúdios da Brasil Vita Filmes, na rua Conde de Bonfim, 1331. Carmen já não era apenas uma atriz, nessa época, mas também produtora e diretora de nomeada, além de proprietária do estúdio. Ela riu muito ao ouvir o jovem Watson Macêdo contar-lhe que, desde os tempos de ginásio, no Colégio Modelo, em Friburgo, jurara às professoras, aos colegas e aos seus dez irmãos que um dia se tornaria um diretor de cinema. Jamais lera um livro sobre cinema, mas não perdia um número da revista *Cinearte* e até conhecia um e outro filme de Humberto Mauro. Terminado o curso secundário, em 1937, avisou à família: "Vou dirigir um filme no Rio" — e pegou o primeiro trem.

Carmen Santos permitiu que ele morasse num dos camarins e trabalhasse como servente do estúdio. Persistente, ao deixar a Brasil Vita Filmes, quatro anos mais tarde, Macêdo já fizera de quase tudo um pouco no épico *Inconfidência mineira*, penosamente gestado por Carmen de 1939 a 1948: direção de testes, cenografia e assistência de direção. Fora também o cenógrafo de *Argila*, que Humberto Mauro dirigiu em 1940. Sentia já estar no ponto. Com algumas latas de negativo que haviam sobrado de *Inconfidência mineira*, lançou-se, em 1941, à experiência de dirigir um média-metragem, em bases amadorísticas. Estrelado pelos seus ex-colegas de colégio friburguenses e tendo o próprio cineasta em botão no papel de reitor, *Barulho na universidade* era filmado somente aos domingos. O que chegou a ser concluído foi totalmente destruído por um incêndio na Brasil Vita Filmes.

1941. Comédias musicais, pálios sucedâneos do teatro de revista, eram o que mais se produzia nos estúdios da Cinédia e Sonofilmes, os mais ativos do Rio. Mas Macêdo não se interessava por comédias musicadas. Sua posterior sacração como o "rei da

chanchada" foi outro capricho do destino.

A Atlântida Cinematográfica, fundada justamente em 1941, pelos irmãos Paulo e Carlos Burle, Moacir Fenelon, Alinor José Azevedo e a princípio dedicada à confecção de cinejornais, mal se lançara à produção de filmes de ficção, quando Macêdo lá foi bater, levado pelo cinegrafista Edgar Brasil. Escalado para cenógrafo, argumentista, montador e assistente de direção, acabaria desempenhando



alguns desses papéis, mesmo depois de estrear na direção, em 1945. Foi assistente e montador de Burle, em *A luz dos meus olhos* (1947), *É com este que eu vou* (1948), *Falta alguém no manicômio* (1948) e *Maior que o ódio* (1951). Para Fenelon montou *Sob a luz do meu bairro* (1945), *Fantasma por acaso* (1946) e *Asas do Brasil* (1947). A primeira vez que o viu, no final dos anos 40, o noviço e deslumbrado Carlos Manga assustou-se:

"A Atlântida, para mim, era uma instituição de fábula... era a Metro. Cheguei lá pensando: vou conhecer um tremendo de um estúdio. Imaginava enormes escadarias de mármore, cheias de gente cantando e dançando. O Cyll Farney me falou: 'Vou te levar para conhecer o Watson Macêdo.' Não brinca! — Watson Macêdo era o máximo, o rei dos musicais (...) Mas logo comecei a desmoronar. En-

trei com Cyll numa garagem... tábuas encostadas pelas paredes, chão sujo. (...) Prosseguimos percorrendo uns labirintos esquisitos, tudo bagunçado. E chegamos a uma carpintaria onde estava um cara serrando madeira. O Cyll falou: 'Aqui é a carpintaria.' Apontou o homem do serrote e disse: 'Esse aqui é o Watson Macêdo.' Pois é, e eu pensava que encontraria o Watson num enorme escritório atapetado, com três ou quatro secretárias no colo... Foi aí que comecei a compreender a realidade nacional".¹

Oscarito e Grande Otelo já haviam-se encontrado tangencialmente duas vezes, por obra do malicioso J. Rui Costa. A primeira, em 1940, numa produção (*Céu azul*) da Sonofilmes. A segunda, na Atlântida, quatro anos mais tarde, em *Tristeza não paga dívidas*. Caberia a Macêdo acertar a dupla. Mas antes de consagrá-la, o faz-tudo do estúdio viu-se repentinamente obrigado a assumir o comando de *Não adianta chorar*, após uma briga de Rui Costa com Fenelon. Um autêntico rabo de foguete. "Eu tinha horror à comédia. Foi preciso uma semana para eles me convencerem a estreitar como diretor dessa maneira."² E assim, a contragosto, Macêdo debutou como cineasta, para valer, aos 27 anos.

Como nos versos do samba de Ismael Silva, *Não adianta chorar* continuava *Tristeza não paga dívidas*. Com Oscarito, Otelo e outras figuras que o rádio e as chanchadas projetariam nacionalmente (Mary Gonçalves, Catalano) e uma dezena de números musicais (a cargo de Marion, Anjos do Inferno, Alvarenga e Ranchinho, Silvio Caldas, Joel e Gaúcho, Ciro Monteiro e os Namorados da Lua), não passava de uma comédia rotineira. Excessivamente radiofônica, reclamou o crítico de *O Globo*. O público, contudo, apreciou. Apesar disso, Macêdo não se convenceu. Mas o seu mais acalentado projeto (adaptar à tela o romance *Elsa e Helena*, de Gastão Cruls) ainda teria de esperar cinco anos. A Atlântida precisava consolidar-se, para afinal dar-se ao luxo de bancar a produção de dramas psicológicos de timbre freudiano.

Pareciam bem razoáveis as perspectivas de nosso mercado exibidor. Em 1945, o Brasil possuía 1.317 salas de exibição. Cinco anos depois, teria 3.033. A 11 de agosto de 1949, uma lei concedeu isenção de impostos municipais às empresas produtoras de filmes nacionais e as dispensou, por cinco anos, de tributos sobre a importação de material cinematográfico. Em 1952, Getúlio Vargas instituiu a famosa lei oito por um, obrigando todos os cinemas a exibirem pelo menos um filme brasileiro a cada oito estrangeiros. A entusiástica aceitação popular das chanchadas muito contribuiria para tais avanços.

Como de hábito, a peça de resistência da segunda comédia musicada de Macêdo, *Segura esta mulher*, eram os mini *shows* que continha. Destaque para uma alegoria no morro (sambada, entre outros, por Ciro Monteiro e Aracy de Almeida); uma humorística laparotomia (praticada por Alvarenga e Ranchinho, extraído da barriga do paciente facas, garfos e um pif-paf batido); e um *sketch* do maestro Sinfonia (popularizado pelo comediante Mesquitinha nos cassinos da época). Uma rápida sátira às novelas de rádio também se salientava, não fora o autor da história original o radialista Hélio do Soveral. A crítica voltou a torcer o nariz. O anônimo escriba de *A Cena Muda* (5.3.46) queixou-se reiteradamente do visual. Os *close-ups*, segundo ele, eram de tal sorte canhestros que os atores pareciam desdentados. Não obstante, *Segura esta mulher* chegou até o circuito cinematográfico argentino.

No auge da campanha do governo Dutra contra o então legalizado Partido Comunista Brasileiro, em fevereiro de 1947, a Atlântida lançou o único filme carnavalesco da temporada: *Este mundo é um pandeiro*. Também escrito por Hélio do Soveral, foi o primeiro estouro de bilheteria do cineasta. Durante as cinco semanas que permaneceu em cartaz no cinema Odeon, no Rio, o circuito Metro trocou duas vezes de programa. Nem a bem sucedida comédia *Um rapaz do outro mundo*, com Danny Kaye, conseguiu empanar-lhe a brilhante carreira comercial, façanha fervorosamente exaltada pelo escritor Raymundo Magalhães Junior, em artigo para o jornal *Folha Carioca*, transcrito em *A Cena Muda*, cujo crítico, por sinal, confessou preferir a comédia anterior de Macêdo, então de volta aos cinemas cariocas.

Apesar de traçada pelo figurino tradicional — cativo, pois, do ziegfeldismo da Praça Tiradentes (o quadro *A volta ao mundo*, montado por Chianca de Garcia no Teatro Carlos Gomes, foi reproduzido na íntegra) — *Este mundo é um pandeiro* já dava mostras de que um novo gênero de comédias musicadas estava prestes a florescer. Nele algumas das peças de resistência seriam a paródia ao imaginário estrangeiro, sobretudo ao cinema americano, e uma preocupação em refletir diante das câmaras certas aflições do cotidiano nacional. Em *Este mundo é um pandeiro*, Oscarito parodiava o célebre número, *Put the blame on Mame*, de Rita Hayworth, em *Gilda*, e alguns personagens lastimavam o recente fechamento dos cassinos, em todo o país.

A certa altura de *E o mundo se diverte*, lançado pela Atlântida no ano seguinte, Oscarito refugiava-se numa academia de balé, mas ninguém falou de paródia e sim de plágio. Ainda estava fresca na memória de todos a sequência em que Red Skelton, travestido de bailarina, fazia um dos solos de *Escola de sereias*. Não obstante, a crítica mostrou-se mais condescendente com esta quarta comédia musicada de Macêdo. Fred Lee dedicou-lhe espaço incomum em sua coluna. Crítico de *O Globo*, Lee foi um dos raros a julgar com certa indulgência os musicais da Atlântida, ao menos entre 1946 e 1950. Começou, porém, a indispor-se com as chanchadas depois de assumir sua verdadeira identidade: Fred Lee era o pseudônimo de Edmundo Lyz. Freud talvez explique.

Até quando elogiava, o parâmetro de Lee eram as estrelas que cintilavam nos céus da Metro. "Mesmo comparando-o à média da produção cômica americana" — escreveu a respeito de *Este mundo é um pandeiro* — "faz boa figura. É superior aos 70% da produção de linha que nos chega de Hollywood".³ Ao salientar a participação da cantora *colored (sic)* Marion, em *Segura esta mulher*, vaticinou: "Se essa morena caísse nas mãos de um diretor, estava aí uma Lena Horne do cinema brasileiro. E para melhor. Para muito melhor. Marion tem material craniano e não apenas plástico, em maior quantidade que a americana."⁴

Perdia-se, ora e vez, em depreciações comprometedoras. Ainda na resenha citada, pontificou: "O cinema brasileiro ainda não está em condições nem de ser assistido, quanto mais ser criticado. Assim, para que vai a gente criar malentendidos, dar ocasião às desinterpretações e cair sob as vistas de algum analfabeto que figure no elenco e que se zangue por não ser comparado ao Charles Boyer, como se deu com aquela mocinha tola e ignorante que entrou num filme e depois ficou admirada de a crítica de cinema não achar que ela — né! — era a segunda Ingrid Bergman pelo menos, coitada!"

Uma das cenas mais memoráveis de *Carnaval no fogo* e, vale dizer, de toda a história da chanchada é aquela em que Bené Nunes senta-se ao piano de uma boate para tocar *Jean-Louise* e uma pessoa da assistência interrompe o burburinho da mesa ao lado, admoestando: "Psss! Bené Nunes!" A razão, digamos, dramática do gesto é fazer cessar a algaravia no salão e permitir que o pianista execute o seu número em clima adequado e seja adequadamente ouvido por todos os circunstantes. Tem outra função o gesto: apresentar o pianista aos espectadores no cinema. Era a primeira vez que Bené Nunes se exibiu numa chanchada. Dez anos antes, em seu primeiro filme americano, *Serenata tropical*, Carmen Miranda fora "apresentada" de forma idêntica, num *night club* de Buenos Aires, montado nos estúdios da Fox. Cinco anos depois, a aparição de Franz Liszt, num dos castelos de *A noite sonhamos*, levaria os jardineiros locais a virarem-se uns para os outros, implorando: "Psss! Liszt!"

A passagem de *Carnaval no fogo* é particularmente memorável — e sobretudo engraçada — por causa do seu tom falsete. Um singelo mas eficaz "psss" teria sido, como em geral costuma ser, suficiente para sustar a ruidosa dispersão da plateia. Acrescido da enfática referência ao pianista, dava a impressão de que em vias de iniciar uma apresentação estava, não um artista digno da atenção que merecem todos os artistas, mas um artista de fama e virtudes excepcionais. Como Liszt e Carmen Miranda. Resultado: acharam graça aqueles que desconheciam o debutante e aqueles que, por conhecê-lo de sobra, consideravam o seu virtuosismo indigno de tamanha reverência.

Bené Nunes era o José Iturbi da Atlântida, onde rodou quatro filmes, três dos quais dirigidos por Macêdo. Malabarista do teclado importado da Espanha, que nos musicais da Metro emprestava eloquência suburbana aos chamados clássicos populares e um ombro amigo a corações partidos, José Iturbi era um canastrão do piano. E Bené Nunes, a sua caricatura. Ao vulgarizar o erudito, Iturbi incorria sempre na diluição de sinfonias em *swings* de duvidosa mistura. Os arrebatamentos semicultos de Bené Nunes, por sua vez, descambavam infalivelmente para o samba. Prova de que faltava um mínimo de convicção ao impulso inicial de educar o paladar da plateia com formas acessíveis de erudição musical. Cedendo à pressão dos ritmos populares, os dois virtuosos assumiam a inutilidade dos seus esforços e a inadequação dos seus repertórios.

Iturbi e Nunes representam dois casos, ligeiramente diversos, de excrescência cultural. Aparentemente, compartilhavam os mesmos modelos superiores (os grandes pianistas clássicos) dos quais não passavam de cópias, naturalmente degradadas. Mas Bené Nunes, na verdade, não era, como Iturbi, um sub-Rubinstein, mas um sub-Iturbi; ou seja, a degradação de uma degradação. Configuram ambos duas relações de reboque: do popular ao clássico (Iturbi), do ocupado ao ocupante (Nunes). A primeira é fruto de um capricho *midcult*; a segunda, de um determinismo mercadológico-cultural. A Metro tinha vontade de parecer culta; a Atlântida desejava e precisava imitar a Metro, para mais facilmente atrair um público seduzido pelo encantamento de Hollywood. Apreciando-se a coreografia e o luxo das encenações dá para perceber que — vocação para o *kitsch* à parte — a Metro oferecia um produto industrial e a Atlântida, meras reproduções artesanais. Não podia oferecer mais do que isso.

A chanchada propriamente dita nasceu, sem dúvida, com *Carnaval no fogo*, nos primeiros meses da década de 50. Parto difícil. Houve problemas no estúdio, um caso de intoxicação durante as filmagens (vítima: a estrela Eliana, sobrinha do diretor, sem contar uma tragédia conjugal (a primeira mulher de Grande Otelo matou o filho e suicidou-se em seguida, na véspera do cômodo e Oscarito rodarem uma histórica paródia de *Romeu e Julieta*). Mas a recompensa foi im-

ediata: dez semanas em cartaz. O decano Pedro Lima, que freqüentemente analisava os filmes brasileiros como se fosse um sanitarista, sentenciou: "É um filme limpo, sem pornografia, sem cheiro de suor."⁵ O incógnito resenhista de *A Cena Muda*, bem mais exigente, pichou os cenários ("apressados"), as situações ("ilógicas"), os cortes ("descuidados") e os personagens ("mal desenvolvidos"). E concluiu: não dá para provar que Watson Macêdo "tem jeito para diretor."⁶ Ao menos para traçar as coordenadas de uma comédia popular, derivada de musicais americanos de linhagem inferior, mais acessível à modéstia estrutural da Atlântida, ele tinha. Como tiveram outros cineastas, no México e na Argentina.

Além do José Iturbi brasileiro — e da Carmen Miranda caribenha (Cuquita Carballo) — havia outros ingredientes inconfundíveis: o casal romântico (Anselmo Duarte-Eliana), a dupla cômica (Oscarito-Grande Otelo), a amiguinha da estrela (Adelaide Chiozzo) e o vilão (José Lewgoy). Ao fundo, a infalível mistura: *show business* (Ricardo, o personagem de Anselmo Duarte, é diretor musical da boate do hotel Copacabana Palace) com intriga policial (a quadrilha do Anjo, aliás Lewgoy, roubou três milhões de cruzeiros de uma joalheria). Arredondando, um truque não menos infalível: o troca-troca de objetos (no caso, uma cigarreira) e personagens (Ricardo, de posse da cigarreira do Anjo, acaba confundido com o bandido).



A primeira chanchada. José Lewgoy e Anselmo Duarte. *Carnaval no fogo* - 1950, de Watson Macêdo.

Nos hotéis luxuosos e um tanto apátridas em que as comédias da Atlântida, com preguiçosa regularidade, passaram a se desenrolar, o Brasil infiltrava-se sorratoriamente, ora pela expressão corporal de comédicos, como Oscarito e Otelo, ora pelo jeito revisteiro de fazer graça — o estilo acima da substância. Imitava-se o colonizador, mas com uma falta de jeito brejeira e, por vezes, culposa. Nesse particular, a chanchada seguinte de Macêdo — *Aviso aos navegantes* (1951) — afigura-se um modelo altamente esquizofrênico de autocrítica. A todo instante seus personagens manifestam saudades do Brasil. Estão vindo, a bordo de um transatlântico, brincar o carnaval no Rio. Numa de suas primeiras intervenções, Cléia (Elia) confessa: "Gosto muito de Buenos Aires, mas não posso ficar longe do carnaval." Clandestino no navio, Frederico (Oscarito) reclama da dieta de tango a que esteve submetido na capital argentina, e informa ao embarcadouro mais chegado (Otelo) que não vê a hora de ir morar em Madureira, passear em Niterói e cair no samba. Mais tarde, num falso *paso doble*, proclama-se um "toureiro avacalhado, natural de Cascadura". Nota-se um brilho de orgulho nos seus olhos. Sai banzo pelo ladrão nas músicas restantes: *Bate o bumbo*, *Sinfrônio*; *Beijinho doce*; *Sereia de Copacabana*; *Na Candelária*; *Meu Brasil*. Até o *Concerto n.º 1 para piano*, Tchaikovsky, dedilhado por Bené Nunes, tendo ao fundo uma réplica do sistema solar, repetidamente sombreado por uma cordilheira de vulcões, descamba, como de praxe, para um samba rasgado.

Um ano antes de *Aviso aos navegantes*, favorecido pelo sucesso *Carnaval no fogo*, Macêdo conseguiu rodar a tão esperada versão de *Elza e Helena*. Até aquele momento, como vimos, o tema do "duplo" se estranhara em sua obra pelo viés da comédia. Foi menos feliz (ou menos espontâneo) ao abordá-lo seriamente, com toda a pompa e todos tiques dos modelos importados — especialmente de Hollywood, onde, nos anos 40, bons e maus gêmeos e personalidades duplicadas viraram moda por uns tempos (vide *Espelhos d'alma*, *Mulher satânica*, *Uma vida roubada*). A adaptação de Amaral Gurgel, por sua vez, esbanjava tiques radiofônicos. Ou seja, daria uma "emocionante" novela da Rádio Nacional. No duplo papel de Elza e Helena (esta com a voz de Jane Gipsy) Elia) provou que o seu forte tampouco era o drama psicológico.



Oscarito era a grande estrela da Atlântida e das chanchadas. Com Elia em *Aviso aos navegantes* - 1951, com Cyl Farney em *Aí vem o barão* - 1951, ambos de Macêdo.



Nem o crítico de *A Cena Muda*, que ao filme entouo loas, achou-a convincente. Pelos planos do cineasta, a intérprete ideal seria uma das duas grandes damas do teatro da época: Cailda Becker ou Maria Della Costa. Nenhuma das deficiências de *A sombra da outra* impediu, porém, que o Macêdo conquistasse o prêmio de "melhor diretor", outorgado pela ABCC (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos), em 1950.

Anselmo Duarte e Elia em *A sombra da outra* - 1950, o filme favorito de Macêdo.



Aviso aos navegantes trouxe-o de volta definitivamente ao gênero que tanto desprezava. Com *Aí vem o barão*, em 1951, ganhou outro prêmio (de "melhor filme" no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, no Rio). Injustamente, segundo a crítica carioca. Mexia com um tema caro ao gênero (herança cobiçada pelos familiares inescrupulosos de um falecido barão, que improvisam um falso herdeiro, até que o legítimo beneficiário aparece e resolve a questão) mas sua única novidade era a introdução de Cyl Farney como o novo galã de Elia). O público ocorreu em massa. Conta-se que tamanho foi o sucesso de *Aí vem o barão* que Oscarito se divertia passando na porta dos cinemas para perguntar aos últimos espectadores da fila se ali estava vendendo manteiga, produto em franco racionamento no mercado.

Agora Macêdo sentia-se no ponto para sair da Atlântida e fazer negócio por conta própria. Foi o que fez. Mais tarde, num raro depoimento a um canal de televisão, recolhido pelo crítico José Carlos Monteiro, desabafaria:



Linda Baptista em número musical de *E fogo na roupa* - 1952, de Watson Macedo.

Anselmo Duarte, *Carnaval em Marte* - 1955, de Watson Macedo. As gargalhadas "desintegrantes" prometidas pela divulgação poderiam ser aplicadas ao próprio cenário.

Violeta Ferraz, *Catalano e Sérgio de Oliveira. O petróleo é nosso* - 1954, de Watson Macedo. Apesar do título, a propaganda apregoava uma "comédia apolítica".



"Durante os sete anos em que permaneci na Atlântida, dirigi de graça. Recebia na folha apenas os vencimentos de montador. No sétimo ano, nos dois últimos anos, incluíram no orçamento a soma ridícula de dez contos de réis para meu trabalho como diretor. E eu me sujeitei a isso porque esperava a chance de realizar *A sombra da outra*. Sai pobre da Atlântida."

Não conseguia abrir mão da nobreza. Ao barão de Oscarito sucedeu a condessa de Bougainville. Interpretada por Heloisa Helena, era o principal personagem entre os presentes nos nostálgico hotel Quitandinha, para o I Congresso de Esposas, atração da primeira comédia independente do cineasta: *É fogo na roupa*. Reverenciada por alguns saudosistas como uma abordagem pioneira de questões feministas em nossas telas, é, como de resto a maioria das chanchadas, um prodígio de misoginia e sexismo caricatural. Suas congressistas ou são autoritárias (como a condessa) ou masculinizadas (como a Madame Pau Pereira, encarnada por

Violeta Ferraz) ou meramente idiotas (como a Diana, interpretada por Adelaide Chiozzo). Recorde de bilheteria na época, deixou saudades em Carlos Diegues, que no começo da década passada lhe prestou uma homenagem na metachanchada *Quando o carnaval chegar*. Apesar da retumbante carreira comercial de *É fogo na roupa*, Macêdo ficou dois anos inativo.

1954: auge do nacionalismo getulista — e também do seu ocaso. O rei da chanchada encomendou um roteiro a Cajado Filho, tirou a sobrinha Eliana da Atlântida e deitou e rolou sobre a campanha da nacionalização do petróleo, um tanto atrasado, é verdade, em *O petróleo é nosso*. A esquerda nacionalista não achou graça. O prêmio de "melhor filme", no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, pouco influiu nos resultados da bilheteria.

Os primeiros sinais de esgotamento das fórmulas do gênero já se faziam notar. Embora também pautado em sintonia com a atualidade — 1955: auge das aparições de discos voadores no Brasil — *Carnaval em Marte* não provocou as "desintegrantes gargalhadas" prometidas em seu material publicitário. Lançado na segunda semana de fevereiro, em sua terceira semana de exibição foi retirado de cartaz, sob a acusação de plágio. Van Gal (pseudônimo de Paulo Galvão) teria escrito, meses antes, uma peça com peripécias idênticas às engendradas por Macêdo, Alinor Azevedo e Leon Eliachar. Com uma diferença: na peça, quem levava uma pancada na cabeça e sonhava estar em Marte era um repórter; no filme, o repórter (Anselmo Duarte) limitava-se a viajar no sonho de uma matrona com veleidades a rainha do carnaval (Violeta Ferraz), nocauteada com uma jarra, num ensaio de escola de samba. Como nas chanchadas, tudo terminou bem para ambas as partes.

De volta aos estúdios da Brasil Vita Filmes e com o casal Eliana-Anselmo Duarte reunido, Macêdo filmou, em 1955, *Sinfonia carioca*, igualmente premiado no festival da Prefeitura. Não sem motivos: o filme pretendia ser uma ode à cidade, que o subsequente *Rio fantasia* (1957), com John Herbert no lugar de Anselmo Duarte, elevou às raízes do delírio. Eliana já perdera o antigo prestígio, mais ainda assim seu tio nela investiu mais cinco vezes. Na comédia roqueira *Alegria de viver* (1958), no melodramalhão populista *Maria 38*, no musical oportunista *Samba em Brasília* (1961) e em duas bisonhas estrepolias do Trio Irakitan: *Virou banguça* (1963) e *Três padres de batina* (1962).

Entremeando os últimos suspiros artísticos da sobrinha, desperdiçou a malandragem devassa de Zé Trindade, em *Agüenta o rojão* (1958), e o anarquismo desbocado de Dercy Gonçalves, na requentada versão cabocla de *O crepúsculo dos deuses*, a que deu o título de *A grande vedete* (1958). Um ano antes, associado ao produtor e distribuidor paulista Oswaldo Massaini, utilizara com maior êxito a debochada histrionice da atriz, em *A baronesa transviada*, confluência de velhas intrigas (uma manicure descobre-se filha e herdeira de uma rica baronesa), com velhos comparsas (Grande Otelo, Catalano).

Os indulgentes jurados do Festival de Cinema de Teresópolis o aquinhoaram com nada menos que cinco galardões, por um drama de suspense — *Um morto ao telefone* — melancolicamente defasado das propostas e dos avanços do cinema brasileiro, em 1964. Macêdo permanecia fiel a um tipo de cinema anacrônico. E saudista de si mesmo. A cigarreira de *Carnaval no fogo* desponta, sob a forma de isqueiro e com a mesma função dramática, na cartola de truques de *Um morto ao telefone*. Já sem o rock, explorado em *Alegria de viver* e *Agüenta o rojão*, dissolveu a Bossa Nova (Bossa 3) e a Jovem Guarda (Renato e seus *Blue Caps*) na mesma poção, mas a mágica esperada não vingou. Tólice turística, que até poderia ter sido o embrião das pornochanchadas da década seguinte (afinal, Ziraldo assinava os diálogos e desenhou o cartaz promocional), a *Rio, verão e amor* casto canto de cisne de Macêdo faltava o principal: a graça e o carisma de um comediante como Oscarito.

Já fora da Atlântida, Macêdo trocou Oscarito por outros comicos e o sucesso continuou na Cinedistri. Dercy Gonçalves e Catalano. A baronesa transviada - 1957. John Herbert e Dercy em A grande vedete - 1958.



Eliana. Sinfonia carioca 1955, de Watson Macedo.



Zezé Macêdo e dois do Trio Irakitan em Rio Fantasia - 1957

Pouco antes da morte de Oscarito, em julho de 1970, Macêdo propôs ao ator o papel de um médico especializado no tratamento de pessoas idosas, em *Guerra é guerra*. Se desse certo, jogaria o velho companheiro em outra aventura, como um homem pobre e sonhador que a todos dizia ser dono do sol. Nenhum desses projetos saiu do papel. Pouco antes de morrer, em abril do ano passado, Macêdo convidou outro comparsa dos áureos tempos da Atlântida, Anselmo Duarte, para um filme de conteúdo ignorado. Seu título, todavia, fazia prever um patético retorno a idos que não voltam mais: *A alegria de reviver*.

Eliana e Sérgio Murilo. Alegria de Viver - 1958, de Watson Macedo. Nas chanchadas desta fase surgem o rock-and-roll e os transviados como símbolos do pecado.

